

– l'intérêt minime, mais motivé, pour l'unité la dérision ludique et le monumental impressionnant – qui concourent pour influencer le public au point de vue émotionnel. L'hétérogène (de l'architecture du décor aux détails concrets) se justifie par la tendance vers la liberté des configurations, mobiles et diverses, au cours du spectacle, qui propose des interférences symboliques ayant une vaste ouverture culturelle. La combinaison entre le baroque, le naturalisme et le modernisme peut mener (et c'est ce que l'on désire) à un «dialogue» ou à un jeu (marqué d'une manière grotesque) des formes architecturales et plastiques, qui soutient le choc sensoriel et visionnaire de la solution scénographique, mais, bien sûr, est déterminé par les significations du spectacle. Il s'agit ici, sans doute, de cet esprit postmoderniste en vertu duquel on «cite» pragmatiquement, on compose des stratégies scénographiques qui utilisent des stylisations expressionnistes, «de nouvelles objectivités», des symboles plus ou moins intelligibles (freudiens, ésotériques, occultes), des visions surréalistes ou du théâtre absurde, oniriques, carnavalesques...;

– le kitsch peut entrer dans cette combinaison (ou peut en résulter). Il apparaît avec sa valeur de révélation psycho-sociologique, délibérément introduit (et, peut-être, involontairement?). Il est parodié ou il appartient au spectaculaire cinématographique, très attractif, comme l'apanage d'une mentalité populiste dans le théâtre;

– la technique intervient parfois avec une extrême évidence dans la scénographie, rendant possible des constructions métalliques, étagées, énormes, des installations ramifiées de lumière, des projections immenses–toutes dictées par l'action représentée, mais surtout, par la nécessité de satisfaire à un certain goût actuel. Lorsqu'il rencontre le kitsch, le résultat est d'habitude ironique, sarcastique.

Pour la prochaine quadriennale on a proposé le thème *La métamorphose du masque*, en même temps que l'organisation d'un festival adéquat. Nous ignorons si ces propositions sont

jusqu'à présent acceptées. Mais nous considérons que PQ 99, à la fin du siècle et à la veille du millénaire, pourrait inclure aussi bien une exposition rétrospective et prospective, clairvoyante dans les deux sens, donc, attentivement conçue: «Les signes du passé – les signes de l'avenir».

Ion Cazaban

LE MUSÉE DU THÉÂTRE DE BAKU

Dans l'ancien centre de la ville de Baku, dans un édifice du bord de la mer Caspienne, on peut visiter deux musées, également intéressants par la variété et par la beauté des éléments exposés, ainsi que par la manière dont ils sont présentés. Les deux rendent plus facile la relation avec le passé – l'un en réunissant une impressionnante collection de tapis anciens, l'autre, en présentant dans une succession chronologique l'histoire du théâtre azer. On peut dire qu'après avoir visité le premier musée, celui destiné aux tapis, on entre dans le musée destiné au théâtre avec une réceptivité amplifiée par le fait que les thèmes de certains tapis inspirés par les poèmes de Nizami semblent réunir comme sur une scène de théâtre des personnages et des actions, des gestes et des attitudes éloquents. Les costumes de ces personnages, minutieusement élaborés, en couleurs vives, naturelles, semblent avoir échappé au passage du temps, tout prêts pour un dialogue avec le présent. On est impressionné par le langage iconographique authentique qu'on retrouve dans les copies qui l'imitent mais ne le dépassent pas, parce qu'elles ne bénéficient ni du secret des couleurs naturelles, presque perdu, ni de celui de la fixation des couleurs. Qu'ils soient kilims, sumaks ou zillis, les anciens tapis du Caucase et d'Iran ont à la base un répertoire de motifs ancestraux, résultat de la mémoire collective et d'une tradition orale héritée de mère en fille au cours des générations.

Les premières salles du musée destiné au théâtre prolongent l'illusion du retour dans le

temps, étant donné que par les objets exposés, les costumes de théâtre, par leur coloris, l'exécution fine des broderies, la richesse du matériel nous font penser, tout comme les tapis, aux mains anonymes qui les ont exécutés, en les embellissant et en leur donnant l'éclat d'un monde révolu. Actuellement, le musée expose quelque 87 pièces. On peut voir des manuscrits, des programmes, des dessins, des toiles en huile, des photographies, des instruments musicaux anciens pour les accompagnateurs de spectacles, des maquettes de décor, des livres en édition princeps, des costumes de théâtre, des objets d'emploi personnel qui ont appartenu aux acteurs.

Les débuts du théâtre azer peuvent être établis par l'intermédiaire des dessins d'Azimade, qui reflètent les éléments théâtraux, tels qu'ils étaient aux fêtes populaires – Novruz bairam – la fête du printemps – et Chanseivaksei – fête religieuse. A la différence des Géorgiens et des Arméniens qui sont orthodoxes, les Azers représentent une île d'islamisme dans cette aire géographique. L'influence religieuse se répercutera aussi dans le théâtre. Un dessin qui représente les habitants de la ville de Baku à la fin du XVIII^e siècle décrit par l'intermédiaire des costumes l'appartenance des Azers au monde islamique (les femmes qui portent *tshadra*-le voile, et les hommes, des fez et des culottes larges, Parmi ceux-ci on peut aussi remarquer ceux qui sont habillés de costumes européens, procurés probablement par les voyageurs présents «sur la promenade des Anglais», au long de la mer Caspienne. Dès les débuts, on relève un théâtre aux racines religieuses, mais réceptif par rapport à ce que les étrangers apportaient dans la vie de leur ville.

L'idée de l'organisation du théâtre azer apparaît au XIX^e siècle et s'impose grâce au dramaturge Mirza Fatali Akundov. En tant que dramaturge progressiste, celui-ci pensait que la diffusion des idées avancées ne peut se faire que par le théâtre, en présentant sur la scène les défauts de la société. Entre 1850–1855 il écrit six comédies qui lui ont valu le surnom de Molière du Caucase, dont: *M. Jourdain et le derviche*, *Le Vizir de Cenkoran*, *Gadji-Kara* en sont les plus connues. Ses comédies ont été traduites en russe et publiées dans le journal *Caucase*. En 1851 elles

ont été jouées sur les scènes de St. Pétersbourg. Arkundov, dont les traductions de l'œuvre avaient circulé en Allemagne, France, Iran, Grande-Bretagne, Turkménistan, désirait que sa création soit également représentée sur la scène du théâtre de Baku-Abia. En 1873, le futur dramaturge Nadjaf Bekvezirov signera la mise en scène du spectacle *Le Vizir de Cenkoran*, en langue azère, avec le concours des élèves de l'école réelle. L'organisation d'une troupe théâtrale avait pris du contour, mais pas de forme. Ce n'est qu'en 1888 qu'on organisera à Baku une troupe de théâtre permanente, sous la direction du professeur Gabib Bek Makmandbedov. Dix ans plus tard, elle sera reprise par le dramaturge Abdul Ragum Akhverdiev, revenu de St. Pétersbourg, après avoir fini ses études. Incité par le jeu des acteurs azers il écrira en 1896 la pièce *Le Nid volé*, dans laquelle il mettra en discussion la situation des femmes azères, qui, à cette époque-là, n'avaient pas d'accès sur la scène.

La fin des années '90 marque un moment important de la scène azère: des artistes d'exception s'affirment et s'imposent. L'artiste Zeinalov avait une vaste culture et parlait quelques langues étrangères. Il a fait briller la scène azère par la multitude et la diversité des rôles interprétés. Il a élaboré sa propre méthode de travail dans la réalisation des personnages, en utilisant son expérience scénique. C'est ce qu'on peut constater dans son manuscrit, également, le *Cahier de théâtre*, qui se trouve parmi les autres pièces du musée. L'artiste tragique Husein Arablinski appartient à la même période. En 1910 il a réalisé le rôle d'Othello, l'une des plus impressionnantes de ses créations. Distribué dans plus de soixante-dix rôles et metteur en scène de plus de trente spectacles, Arablinski était, sans doute, l'un des acteurs les plus chers du théâtre azer. La destinée tragique de cet acteur est liée à l'évolution du théâtre azer. Bien que ses créations se matérialisent au début du XX^e siècle, l'accès des femmes azères sur la scène était toujours interdit. Dans cette situation anormale, Arablinski va réaliser une bonne partie de ses rôles en travesti. La famille de l'artiste jugeait que le métier d'artiste était déshonorant et, en pleine gloire, adulé par ses spectateurs, Arablinski est fusillé par son

cousin. Une impressionnante toile en huile présente le moment de son enterrement. L'assistance, presque en totalité masculine, endolorie, muette et menaçante, désire la vengeance de son idole. Ce qui ne tarde pas à venir: les admirateurs de l'art d'Arablinski tuent celui qui avait enlevé à la scène azère l'un de ses plus grands interprètes. La figure presque légendaire de l'artiste se couvre d'un autre mystère, car personne ne le connaissait de son vrai nom, il avait choisi son pseudonyme de théâtre d'après le nom d'une ville d'Azerbaïdjan.

C'est après ce moment que les femmes azères éduquées commencent à participer à la vie du théâtre. La fille du poète avant-gardiste de la ville de Kuba, Sakina Khanum, met en scène, à l'aide de ses élèves, le spectacle *Elmir Bakrassy*. C'est pour la première fois qu'une femme a le rôle titulaire sur la scène azère et est entourée de personnages féminins interprétés par des femmes.

Djafar Gabarli a écrit une suite de pièces qui ont déterminé le changement des mentalités dans le théâtre azer. Familiarisé avec l'univers de la scène, qu'il connaît depuis l'âge de 14 ans, il donne à presque toutes ses pièces des noms de femmes: *Seville*, *Almas*, *Iasar*, *Aidin*. Elles sont entrées dans le répertoire permanent du théâtre. A l'occasion de la présentation de la pièce *Seville*, une chose significative pour les femmes du public s'est passée. A ce moment-là, elles portaient, même pendant le spectacle, le voile nommé *tshadra*. Le personnage créé par Djafar Gabarli, *Seville*, nous rappelle Nora d'Ibsen, par le désir d'affirmer son indépen-

dance. Elle annonce qu'elle ne portera plus de *tshadra*. Lorsque l'artiste Davudova fait le geste symbolique de sa libération, en dévoilant son visage, les femmes dans la salle, extrêmement émues, font la même chose. Dans ce spectacle s'affirme, à côté de Davudova, l'actrice Aziza Mamedova et sa fille Sona Hacyevam, interprète connue des années '20. La scène azère est également pénétrée par des interprètes de nationalités différentes: des Russes, des Juives, des Arméniennes.

Pendant les années '30, les acteurs et les dramaturges sont surveillés et persécutés par le pouvoir soviétique. Beaucoup d'entre eux sont déportés ou envoyés dans des camps de concentration. Les pièces de théâtre et les photographies de théâtre sont confisquées. La mémoire du théâtre, à cette époque-là menacée, a été partiellement sauvée par la mère d'un acteur qui a caché les documents, au prix même de sa déportation. Une bonne partie des pièces, qui se trouvent aujourd'hui au musée du théâtre, a été ainsi récupérée.

Il y a ensuite l'époque du théâtre en langue russe, importante, à son tour, car on joue beaucoup de Shakespeare, Dostoïevski, Tolstoï, Ibsen. Sans doute, la bien connue école de théâtre russe s'impose sur la scène du théâtre de Baku, en faisant paraître la période antérieure éloignée et romantique, telle le caravan-sarai et les contes de *Mille et une nuits*. Et pourtant, l'histoire, telle qu'elle se présente dans les pièces du musée, reste l'histoire de l'émancipation de l'interprète azer et de son art.

Iolanda Berzuc